

*A. N. Khasanova  
S. V. Ustyugova*

**Фольклорная природа хоровой музыки Ш. Шарифуллина  
(на примере обработки народной песни «Апипа»)**

**Аннотация**

Статья посвящена изучению написанной Ш. Шарифуллиным хоровой обработки татарской народной песни «Апипа» с целью рассмотрения на её примере методов работы композитора с фольклорным материалом. Погружение в историю обращения к известному такмаку других композиторов Татарстана (А. Лемана, Р. Беялова, С. Сайдашева, А. Ключарёва и др.) позволяет ярче оценить тонкость композиторского мышления Ш. Шарифуллина.

**Ключевые слова:** Ш. Шарифуллин, «Апипа», такмак, обработка, хоровая музыка, детская хоровая музыка, татарская музыка, В. Лукьянов, Р. Беялов, А. Леман, С. Сайдашев, А. Ключарёв, Ю. Виноградов, А. Костюкова, Л. Исхакова.

*A. N. Khasanova  
S. V. Ustyugova*

**The Folklore Nature of the Choral Music of Sh. Sharifullin  
(on the Example of Arrangement of the Folk Song “Apipa”)**

**Summary**

Choral music by Sh. Sharifullin, who has always attracted the attention of performers and researchers, remains incompletely published to this day. Many of the composer’s manuscripts exist in single copies and are kept in the personal archives of the performers. The subject of the study of this work was one of such finds — the arrangement of the folk song “Apipa” for the children’s choir. Created by Sh. Sharifullin in 1992, the choral composition vividly reflects the composer’s skill in working with folklore material. The author refers to one of the most famous dance tunes of the Tatar people — takmak, which became the basis of the compositions of a large number of Tatarstan composers. The essay of Sh. Sharifullin is distinguished by a number of unique features in this area: this is the only choral interpretation of “Apipa”. It is a rare example of a multi-variant and diverse interpretation of a folk melody, in which the most iconic features of takmak are vividly highlighted — the recitative type of intonation, onomatopoeia, theatricalization, etc.

**Keywords:** Sh. Sharifullin, “Apipa”, takmak, arrangement, choral music, children’s choral music, Tatar music, V. Lukyanov, R. Belyalov, A. Leman, S. Saydashev, A. Klyucharev, Yu. Vinogradov, A. Kostyukova, L. Iskhakova.

Хоровая музыка Ш. Шарифуллина всегда была объектом пристального внимания исполнителей и исследователей; областью творчества композитора, определяемой как «самобытное явление в татарской хоровой музыке» [1. С. 67], в которой «первые в татарской музыке хоровое звучание было воспринято как естественное в системе современных композиторских средств» [8. С. 229]; наконец, той сферой, в которой музыкант предстал «подлинным новатором» [5. С. 105]. По сей день, однако, невозможно конкретизировать количество созданных им сочинений для хора. Помимо широко известных опусов крупной формы — хоровых концертов («Мөнәжәтләр» («Мунаджаты», 1975), «Авыл көйләре» («Деревенские напевы», 1977)), кантат («Туган якта» («В родном краю», 1984), «Татар туге жырлары» («Песни татарской свадьбы», 1999), «Имеш-мимеш» («Небылицы», 1987)), оратории-балета «Песнь о цветке» (1985), фантазии-попурри «Сәйдәш елгасы» («Река Сайдаша», 2000) — наследие Ш. Шарифуллина включает целый ряд хоровых миниатюр, среди которых как сугубо авторские сочинения, так и хоровые обработки народных мелодий. Часть их издана и прочно вошла в репертуар хоровых коллективов. Некоторые остаются вдалеке от широкого внимания музыкантов. Это косвенно подтверждает и знакомство с сочинениями композитора, хранящимися сегодня в виде рукописей в личных архивах хоровых дирижёров Казани. В первую очередь речь идёт о нотах, найденных у профессора В. Г. Лукьянова<sup>1</sup>.

Именитый дирижёр Казанской государственной консерватории в своё время был широко известен также как руководитель хора Казанского городского дворца детского творчества им. А. Алиша<sup>2</sup>. В предисловии к юбилейному нотному изданию, опубликованному в 2001 году, дирижёр пишет: «Нам — 40. За время многолетней деятельности хора... накопился значительный песенный репертуар. Апробированный в практике учебной и

концертной работы, он представляет несомненный интерес для руководителей детских и женских хоровых коллективов. В настоящий сборник включены как малоизвестные произведения, так и те, что вошли в золотой репертуарный фонд многих детских хоров нашей страны» [13. С. 4]. Среди малоизвестных сочинений, входивших некогда в репертуар этого детского хора, есть и произведения Ш. Шарифуллина. В архиве В. Г. Лукьянова было найдено семь произведений композитора: «Ак бабай» («Дед Мороз») на слова Г. Тукая, «Жәйдәк малай» («Мальчик на коне») и «Сабан тургае» («Полевой жаворонок») на сл. Б. Рахимовой, «Әйлән-бәйлән» («Дружный хоровод») на сл. С. Хакима, «Юл жыры» («Дорожная песня») на сл. И. Юзеева и обработки народных мелодий «Сары сандугачлар» («Жёлтые соловьи»; копия изданных нот), «Апипа» (имя девушки). Последнее из названных сочинений привлекло особое внимание.

Хранящиеся в архиве В. Лукьянова ноты «Апипы» написаны для четырёхголосного детского хора и являются, как обнаружилось, сокращённым в объёме и упрощённым по фактуре переложением сочинения Ш. Шарифуллина. В личном архиве ещё одного хорового дирижёра Казани, преподавателя Казанского музыкального колледжа имени И. В. Аухадеева Л. Ш. Мингазовой был найден оригинал — подаренная педагогу колледжа лично композитором рукописная партитура с заголовком («Вариации для несмешанного детского хора на татарскую народную мелодию „Апипа“ в обработке Шамиля Шарифуллина»<sup>3</sup>), посвящением («Посвящается первому исполнителю профессору В. Г. Лукьянову») и подписью на последней странице с указанием даты («декабрь 1992 год»). В этом произведении, изложенном на 14 страницах рукописного текста, очевидно проступает талант композитора в работе с фольклорным материалом. Обоснуем данное предположение, рассмотрим сочинение Ш. Шарифуллина в панораме известных нам обращений композиторов Татарстана к данной плясовой мелодии.

«Апипу» справедливо относят к наиболее популярным образцам песенной традиции татарского народа Нового времени<sup>4</sup>. Существуют разные версии истории создания этого такмака. В книге Э. Каюмовой читаем легенду о том, что «в татарской слободе г. Казани жили Мафтуга-апа и её внучка Апипа. Они зарабатывали себе на жизнь тем, что ходили по дворам и устраивали импровизированные представления. По воспоминаниям старожил татарских кварталов, „Мафтуха-апа распевала куплеты своих частушек и, слегка подтанцовывая, двигалась по кругу, сопровождая танцу внучки... А куплетов у Мафтухи-апы было много, и она редко повторялась“» [6. С. 63]. Так или иначе, напев был широко известен с начала XX века<sup>5</sup>, при этом в традициях музыкального творчества многих народов бытовал с самыми разными текстами<sup>6</sup>. В фольклорных сборниках «Апипа» приводится в разделах, посвящённых дореволюционному фольклору. А. Ключарёв указывает в качестве информатора известную певицу М. Рахманкулову [См.: 7. Б. 476]. В комментариях к записи «Апипы» в сборнике М. Музафарова, Ю. Виноградова и З. Хайруллиной даются следующие наблюдения: «...распространённая плясовая, многократно привлекавшая внимание композиторов Татарии („Татарская рапсодия“ А. Лемана и др.)» [9. С. 195]. Данное произведение А. Лемана приводит в пример обращения к «Апипе» и В. Р. Дулат-Алеев в учебнике «Татарская музыкальная литература» [См.: 4. С. 471].

Нам известны 17 сочинений 12 композиторов, которые в той или иной форме обращались к «Апипе». Первым композитором, включившим танцевальный напев в контекст своей музыки, стал С. Сайдашев: в трёхтомном сборнике сочинений композитора «Апипа» значится в III акте спектакля «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце», 1923): оркестровая обработка этого такмака, наряду с другими народными песнями и танцами, была призвана внести в комедию К. Тинчурина национальный колорит и охарактеризовать жителей деревни. Последними на сегодняшний день известными обращениями к такмаку являются сочинения недавних выпускников Казанской консерватории — А. Ко-

стюковой («Райли + Эпипэ», 2019) и Л. Исхаковой («Азат», 2021). Таким образом, история обращения к «Апипе» охватывает фактически весь путь развития композиторской школы Татарстана, что предопределяет рождение самых разных примеров её слышания.

Прежде всего необходимо отметить разную жанровую природу авторской «Апипы». В исследованиях, посвящённых проблемам композиторского фольклоризма, нет общепринятой и однозначной систематизации жанров и методов работы с народным материалом. Выделяют обработку строгую и свободную, называя её простейшим вариантом гармонизацию, а наиболее сложным — транскрипцию, парафразу, фантазию и редакцию<sup>7</sup>. Остановимся на триаде: гармонизация, обработка и разработка (выражение А. Сохора).

Многие найденные образцы композиторского прочтения «Апипы» в заголовках обозначаются именно как обработки. При этом почти половина из них — те, в которых фольклорная основа полностью сохранена и дан один гармонизованный куплет песни, — справедливо называть собственно гармонизацией (речь идёт об обработках «Апипы» Р. Бакирова и А. Фаттаха для баяна, Р. Еникеевой и С. Сайдашева для фортепиано, Ю. Виноградова для фортепиано, домры и фортепиано). Обработок, фольклорная основа которых ясна, но даны разные варианты гармонического и фактурного решений, не так много: это сочинения Р. Белялова («Танец» для фортепиано, «Концерт-каприччио» для скрипки с оркестром), А. Ключарёва («Апипа» для баяна), Ш. Шарифуллина («Апипа» для хора). Наконец, выделим композиторские разработки рассматриваемого такмака: это сочинения Р. Белялова («Концерт-каприччио», «Токката» для фортепиано), А. Лемана («Татарская рапсодия» для оркестра), Л. Любовского («В ритмах апипе» для фортепиано), А. Костюковой («Райли + Апипа» для инструментального ансамбля) и Л. Исхаковой («Азат» для голоса).

Р. Белялов отличился особенно частым и разнообразным обращением к рассматриваемому такмаку. В «Токкате» из «Виртуозных пьес» для фортепиано его интонации едва улавливаются в вихре пассажей. «Танец», на-

писанный для детского фортепианного репертуара, представляет образец строгой обработки — это вариации на две темы — «Апипу» и «Бишле бию» («Танец впятером»). Эти же народные мелодии становятся главными темами созданного в 1985 году Концерта-каприччио для скрипки с оркестром. В крайних разделах композиции «Апипа» легко узнаваема. На фоне туттийного звучания «Бишле бию» она контрастирует сольным решением (композитор словно воспроизводит народную манеру игры на скрипке). Менее явные, отдалённые отголоски «Апипы» можно услышать в среднем, скерцозном разделе Концерта. Сохраняется её ритмоформула, характерный штрих, темп, длина мелодических фраз.

Знакомство с сочинением Р. Беялова позволяет говорить о существовании пусть единичных, но необычных стилевых оправ «Апипы». Конечно, преимущественно всё традиционно: это народный танец или, как в случае с известным сочинением А. Лемана, своеобразный татарский вариант «Озорных частушек» Р. Щедрина. Но Р. Беялов слышит «Апипу» в джазовых тонах, А. Костюкова — в стиле Терри Райли.

«Райли + Эпипэ» — так назвала своё сочинение Анастасия Костюкова, готовя в 2019 году сочинение к традиционному для кафедры композиции Казанской консерватории концерту обработок народных мелодий. Молодому композитору было интересно, как будет звучать «Апипа», если применить к ней метод создания/исполнения знаменитого “In C”: получилось своеобразное, увлекающее танцевальными ритмами “In D”. Партитура состоит из 42 паттернов. Сегменты интонационно разные, постепенно увеличивающиеся в объёме. В итоге 41-й предстаёт в виде полного и точного проведения народной темы, 42-й — в виде изменённого варианта. В год создания сочинение прозвучало в исполнении небольшого инструментального ансамбля (домра, скрипка, виолончель, флейта, кларнет, фортепиано и ударные); на репетициях автор сама курировала возникаемое алеаторическое пространство. В результате исполнение длилось 6 минут, и, согласно партитуре, драматургия строилась на

постепенном вызревании темы: лишь на 4-й кульминационной минуте первый исполнитель дошёл до 41-го паттерна (инструменталист при этом еле слышно напевал тему). К концу звучание «затухло» (словно растворилось в тишине), и *subito* всем ансамблем был проведён финальный 42-й паттерн<sup>8</sup>.

Танцевальная природа «Апипы» предопределила её преимущественно инструментальное видение композиторами Татарстана. Это неудивительно! Вслед за информаторами фольклористы подчёркивают оппозицию такмака и песни. Так, в работе М. Нигмедзянова приводятся слова: «„Бу жыр түгел, такмак кына“ („Это не песня, а всего лишь такмак“») [11. С. 108]. Э. Каюмова уточняет, что «различия между ними [такмаком и песней. — А. Х., С. У.] проступают на нескольких уровнях: 1) по тематике, художественной функции, 2) по характеру напева, 3) по способу исполнения, распевания текста» [6. С. 44]. Так или иначе, 14 из рассмотренных нами 17 вариантов «Апипы» — инструментальные произведения, написанные преимущественно для сольных инструментов (фортепиано, баяна, домры). Примерами оркестровых решений являются сочинения Р. Беялова и А. Лемана<sup>9</sup>.

Интересно отметить, что в инструментальных версиях «Апипы» далеко не всегда используется одна из характерных черт этого танцевального напева — ускорение темпа. И. Газиев так описывает первую сохранившуюся запись «Апипы» (запись компании «Муз-трест» за 1930 год) в исполнении Первого московского хора под управлением А. Ф. Головинского: «Обращает на себя внимание своеобразная трактовка песни в сопровождении фортепиано и бубна. В исполнении используется ритмическое ускорение, дополненное притопами и хлопанием в ладоши» [3. С. 151]. Доступные видеозаписи постановки такмака Государственным ансамблем песни и танца (записи 1970-х и 1985 года<sup>10</sup>) доказывают драматургический ориентир именно на это: по сюжету едва стоящий на ногах старичок к концу танца словно молодеет — пускается в безудержный пляс. Среди рассмотренных нами инструментальных версий «Апипы» лишь в двух сочинениях самими

композиторами фиксируется идея постепенного ускорения танца — это обработка для баяна А. Ключарёва (опубликована в 1960 году) и созданная в 1955 году Рапсодия Лемана. На наш взгляд, её лучшие страницы — это второй танцевальный раздел: «Апипа» и 9 фактурно-тембровых вариаций на неё. Написанные с юмором и задором, пряными гармоническими находками, яркой оркестровкой, они действительно напоминают частушки. При первом проведении темы композитор даёт темповую ремарку *Allegretto, poco a poco allegro*; затем практически в каждой следующей берёт темп более быстрый, доходя в финале до *Presto*.

Сольных вариантов «Апипы» — единицы. В одной из ранее упомянутых работ М. Нигмедзянова находим высказывание о том, что в архиве Татарского государственного академического театра им. Г. Камала существовал вариант «Апипы» С. Сайдашева для голоса с фортепиано (скорее всего, это гармонизация) [См.: 12. С. 42]. Сольным вокальным вариантом её слышания является и произведение «Азат» (музыка и слова Л. Исхаковой). Оно рождает необычный взгляд на такмак. «Апипа» становится отправной интонационной точкой для авторского сочинения, выступая при этом символом свободы. Композитор оставляет на обороте титула нот комментарий: «В начале моего произведения я использую первые два слова... [„Апипы“]. — А. Х., С. У.]. Этим жестом мне хотелось подчеркнуть некую связь времён: призыв татарской женщины к танцу перетекает в сегодняшней реальности в призыв к её свободе и независимости»<sup>11</sup>.

Единственным многоголосным вокальным вариантом «Апипы» является сочинение Ш. Шарифуллина. Оно во многом уникально. Будучи созданной в 1992 году, «Апипа» Шарифуллина замыкает череду обращений к этому такмаку среди композиторов старшего поколения. Это образец строгой обработки. При этом по степени разнообразия фактурных, образных, гармонических решений и, соответственно, количеству предложенных вариантов «Апипы» (тема и 7 вариаций) сочинение Ш. Шарифуллина можно соотнести только с Рапсодией А. Лемана. Причём кажется, что хоровая обработка

создавалась с оглядкой на оркестровые вариации: у Ш. Шарифуллина прописаны аналогичные лемановским вступления (настройки) на большую часть вариаций (перед третьей, пятой, шестой и седьмой).

Покоряет то, как композитор, воплотивший в хоровом сочинении *a cappella* буквально все описываемые фольклористами признаки такмака, расширяет его границы. Первое проведение темы воспринимается в духе *авыл көе* («деревенского напева»). Выбранный темп (авторская ремарка *Иркен* («Просторно»), легатный штрих, хоральный склад фактуры, консонантная гармония максимально высвечивают песенное начало темы (см. пример 1). Но начиная с первой вариации — это безудержная импровизация с каждым разом всё более быстрых и заводных танцевальных эпизодов. В них привычный такмак с помощью различных приёмов хоровой оркестровки<sup>12</sup> становится участником хоровой театрализации. Композитор словно инсценирует обряд. Так или иначе, «Апипа» Ш. Шарифуллина (начиная с первой вариации) — это энциклопедия граней такмака:

— слова в нём не пропеваются, а проговариваются, превращаясь в скороговорку, требующую речитативный тип интонирования;

— чётко рифмованные стихи текста насыщаются звукоподражательностью, в некоторых случаях могут заменить инструмент и самостоятельно сопровождать пляску. В случае с «Апипой» Ш. Шарифуллина — это не столько про поэтический текст, сколько про собственно музыкальное содержание: сама партитура написана так, что хор, не прибегая, в буквальном смысле, к каким-либо движениям, при помощи вокальных красок и исполнительских приёмов достоверно передаёт ритм и характер танца, изображает игру на музыкальных инструментах (скрипке, гармоне), не теряя при этом основного песенного мотива.

К сожалению, задуманное композитором воплощение детскими голосами инструментальной природы такмака предопределило, как отмечают хоровые дирижёры, исключительную сложность этого произведения и, в свою очередь, обусловило появление облегчённой редакции В. Г. Лукьянова, в которой:

— четырёх-шестьголосное изложение было изменено на трёх-четырёхголосное;

— не сохранились строгие темповые указания Ш. Шарифуллина. В оригинале есть и темповые ремарки на татарском языке (*Иркен*, *Тизрак* («Быстрее»), *Тагын да кызурак* («Ещё живее») и т. д.), и указания метронома. В. Лукьянов оставляет лишь *poco accelerando*, в остальном давая возможность исполнителям трактовать темповые изменения исходя из своих возможностей;

— были полностью купированы самые «живописные» с художественной точки зрения центральные четыре вариации (с третьей по шестую).

Такое решение было обусловлено рядом исполнительских трудностей, которые не позволили бы довести сочинение до концертного исполнения. Остановимся на некоторых из них.

Пятая вариация самая сложная по ладоинтонационному содержанию. В партиях большое количество альтерированных звуков, при этом мотивные группы не повторяются. Для детского хора интонирование тонов, полуто-

нов внутри нетерцовой гармонии — задача сложная. Помимо чистоты исполнения внутри партии могут возникнуть трудности в плане выстраивания хорового ансамбля (см. пример 2).

Проблемы с созданием стройного темпо-метроритмического ансамбля при условии быстрых темпов могут возникнуть уже в третьей и четвёртой вариациях. Здесь имитируется танец привычными «тыпыр-тыпыр». При этом остинатные фигуры проводятся в неудобной для детских голосов тесситуре — малая октава у альтов, звуки *d – e* второй октавы у сопрано (см. примеры 3, 4). Разнохарактерность этих вариаций требует от хора подачи звука в разной манере. В третьей и четвёртой — она лёгкая, очень близкая, основанная на твёрдой атаке звука. А вот в пятой (ремарки *Pesante*, *Авыр* («Тяжело»)), где стилизуется игра на гармонии, хоровой звук должен быть совершенно иным — более плотным, насыщенным.

Фактически весь набор этих сложностей аккумулируется в шестой вариации, которая строится на чередовании сольных и туттийных эпизодов. Сольные проведения изображают

1

## Эпипә

татар халык көе

Иркен ♩ = 66  
Тема

Ш. Шарифуллин  
эшкәртуендә

Бас, кы - зым, Ә - ти - нә, син бас - ма - саң, мин ба - сам;

Бас, кы - зым, Ә - ти - нә, син бас - ма - саң, мин ба - сам;

Бас, кы - зым, Ә - ти - нә, син бас - ма - саң, мин ба - сам;

Бас, кы - зым, Ә - ти - нә, син бас - ма - саң, мин ба - сам;

2

[Var. 5 (Pesante) **Авыр** ♩ = 116]

И - дэн - нэ - ре *хай* дө - бер - ди без - нең ил - дә эш гөр - ли.

И - дэн - нэ - ре *хай* дө - бер - ди без - нең ил - дә эш гөр - ли.

И - дэн - нэ - ре *хай* дө - бер - ди без - нең ил - дә эш гөр - ли.

И - дэн - нэ - ре *хай* дө - бер - ди без - нең ил - дә эш гөр - ли.

инструменты, общехоровые — пение. Партия соло-сопрано мелкими длительностями в быстром темпе имитирует скрипичный наигрыш (см. пример 5). Это потребует виртуозного владения голосом, что в детском возрасте

встречается очень редко. Добавим к этому всё ускоряющийся темп, в котором нужно добиться метроритмического, дикционного, динамического и тембрового ансамбля. И при этом чтобы всё звучало легко и непринуждённо!

3

[Var. 3 **Тагын да кызурак** ♩ = 116]

Ты - пыр(ы) ты - пыр(ы) ты - пыр(ы) да - шып бер - гә ба - сы - ек ә - ле;

Ты - пыр(ы) ты - пыр(ы) ты - пыр(ы) да - шып бер - гә ба - сы - ек ә - ле;

Ты - пыр(ы), ты - пыр(ы). Ты - пыр(ы), ты - пыр(ы), ты пыр(ы). Ба - сы - ек ә - ле;

Ты - пыр(ы), ты - пыр(ы). Ты - пыр(ы), ты - пыр(ы), ты пыр(ы). Ба - сы - ек ә - ле;

4

[Var. 4 Кызу хэрэкэтле ♩ = 112]

*f*  
Ты - пыр(ы), ты - пыр(ы). *simile.*

*f*  
Ты - пыр(ы), ты - пыр(ы). *simile.*

*f*  
Ты.  
Ты - пыр(ы), ты - пыр(ы),

*f*  
Ты.  
Ты - пыр(ы), ты - пыр(ы),

*f*  
Ты - пыр(ы), ты - пыр(ы). *simile.*

*f*  
Ты - пыр(ы), ты - пыр(ы). *simile.*

ты - пыр(ы), ты - пыр(ы), ты - пыр(ы) ты пыр(ы) би - ер - гә;  
ты - пыр(ы), ты - пыр(ы), ты - пыр(ы) ты пыр(ы) би - ер - гә;

5

Кызу ♩ = 112

Solo *mf*

Ди-га, ди-га, ди-га, ди-га, ди - га, ди га, ди га, ди-га, ди га, ди га, ди га, ди га, ди га, ди-га, ди-га, ди-га,

Solo *mp*  
Гыр - гыр. Гар - гар. Гыр - гыр. Гар - гар.

Solo *mp*  
Гыр - гыр. Гар - гар. Гыр - гыр. Гар - гар.

Solo *mp*  
Гыр - гыр. Гар - гар. Гыр - гыр. Гар - гар.

[Var. 6]  
tutti

*f* Бас - бас э - зе - нә, күз ти - мә - сен ү - зе - нә.

*f* Бас. Бас. Бас. Гыр.

*f* Бас - бас э - зе - нә, күз ти - мә - сен ү - зе - нә.

*f* Бас. Бас. Бас. Гыр.

Проводя некоторое сравнение облегчённой редакции и оригинала, можно заметить, что если сочинение Ш. Шарифуллина существенно расширяет жанр обработки, превращая его в своеобразное «песню-действие», то редакция В. Г. Лукьянова остаётся в границах жанра хоровой песни, что ничуть не умаляет её достоинств, а напротив, делает более близкой и понятной юным исполнителям.

Высокая степень исполнительской сложности партитуры Ш. Шарифуллина обусловила то, что за 30 лет своего существования она ни разу не исполнялась в оригинальном виде. Облегчённая же версия «Апипы» в своё время вошла в репертуар хора Дворца пионеров им. А. Алиша<sup>13</sup>, не так давно была взята в работу ансамблем выпускников и студентов кафедры хорового дирижирования Казанской консерватории “Reverso” (руководитель А. Ишмурзина).

Повествование об «Апипе» Ш. Шарифуллина завершим словами самого композитора. Финальную тему двухгодичного курса по «Татарской народной музыке» он посвящает теме «Композитор и фольклор». Целесообразность и оправданность обращения к народному материалу определяет обязательным наличием трёх составляющих: «художественного вкуса, чувства меры и степени таланта» [14. С. 60]. Думается, что «Апипа» Ш. Шарифуллина, как и сочинения других композиторов, обратившихся к этой теме, полностью отвечает всем этим требованиям!

## *Примечания*

- <sup>1</sup> Владислав Георгиевич Лукьянов (р. 1937) — хоровой дирижёр и педагог, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан (1979), Российской Федерации (2008). Работал в консерватории с 1961 по 2021 год. Возглавлял кафедру хорового дирижирования (1989–2021), был художественным руководителем хора студентов Казанской консерватории (1997–2021).
- <sup>2</sup> Казанский дворец детского творчества им. А. Алиша (в советский период именуемый Дворцом пионеров) существует с 1926 года. В 1960 году В. Г. Лукьянов организовал при нём детский хор, которым руководил вплоть до 2002 года. Долгое время данный коллектив был ведущим детским хором Татарстана. Стал лауреатом премии им. М. Джалиля (1988), международных конкурсов в Германии (1993), Москве (2000).
- <sup>3</sup> Все надписи на партитуре выполнены на татарском языке. Здесь и далее перевод с татарского на русский язык выполнен А. Н. Хасановой.
- <sup>4</sup> Периодом Нового времени называют этап развития татарской культуры, начавшийся со второй половины XIX века. В области музыкальной фольклористики это время обозначают также периодом позднего исторического слоя.
- <sup>5</sup> Согласно исследованиям И. Газиева, «Апи́па» стала одним из первых образцов фольклора казанских татар, записанных на грампластинку. Под названием «Такмак» она фигурирует в «Каталоге граммофонных записей „Фабрики 5-летия Октября“ Музпреда Н.К.П.», в который вошли записи 1918–1924 годов [См.: 3. С. 149–150].
- <sup>6</sup> Факт бытования «Апи́пы» в условиях традиции так называемых «кочующих» текстов подтверждает то, что данный напев в записях известного татарского композитора и этномузыколога первой половины XX века С. Габяши приводится под названием «Алмагачкай өсте» (№ 56) [10. С. 147].
- <sup>7</sup> Подробный анализ сложившегося в отечественной науке терминологического аппарата, связанного с таким жанром композиторского творчества, как обработка, дан в диссертационном исследовании Л. Бушуевой. Автор осмысливает и сравнивает подходы в изучении данного явления, а также попытки его типологизации, предпринятые на страницах самых разных музыковедческих трудов, выделяя исследования А. Сохора, В. Протопопова, Л. Ивановой, А. Демченко, Г. Хорошайло, М. Нигмедзянова, А. Маклыгина, А. Ушкарёва [См. об этом: 2. С. 36–42].
- <sup>8</sup> В 2021 году произведение прозвучало на концерте «Голоса предков» в исполнении коллективов Казанской консерватории — фольклорного ансамбля, ансамбля традиционных инструментов и оркестра «Tatarica» под руководством Р. Халитова. Эта версия исполнения оказалась такой же магической, более зрелищной, но концептуально абсолютно иной. Идея появления темы в дымке танцевально-ритуальных ритмов осталась в стороне. Фольклорный ансамбль изначально исполнил несколько куплетов «Апи́пы», на третьем из них вступили инструменталисты. Для этого исполнения была написана новая версия сочинения, включающая 51 паттерн: в партии оркестра полного проведения темы нет. Оркестранты вспоминают, что были попытки исполнить сочинение в условиях задуманной автором свободной (мобильной) формы, но в итоге А. Костюкова оформила привычную партитуру уже с зафиксированным количеством исполнений тех или иных паттернов, порядка их вступления и т. д. Партия фольклорного ансамбля была прорисована его руководителем Л. Сарваровой.
- <sup>9</sup> В монографии «Татарская народная песня в обработке композиторов» М. Нигмедзянов упоминает, что оркестровая версия «Апи́пы» была также у Ю. Виноградова: «Ещё в середине 1930-х годов он написал вариации на тему „Эпи́пэ“ для симфонического оркестра» [12. С. 104].
- <sup>10</sup> В постановке, выполненной в 1970-х годах, участвуют Ривдар Садыков и Сания Хантимирова. Сольстами записи 1985 года выступают Фердинант Гимадеев и Рузалия Мустафина.
- <sup>11</sup> См.: *Исхакова Л. С.* «Азат» для женского голоса соло. Казань, 2021 [Рукопись].
- <sup>12</sup> Хоровая оркестровка — это соотношение тесситуры, динамики и фактуры изложения с характером исполнения и выявлением художественного образа произведения. Термин отражает особенности сопоставления тембровой красочности певческих голосов. Отличительными свойствами хоровой оркестровки является сочетание вокальных голосов, одинаковых по своим параметрам и схожих тембрами, но различающихся по плотности звучания в различных регистрах и тесситурах и при различной динамике. Некоторые приёмы хоровой оркестровки: свободное включение и выключение голосов в партитуре, использование *divisi* в партиях сопрано, теноров, басов, смена расположения аккордов (широкое — тесное), сопоставление тональностей.
- <sup>13</sup> Сохранилась аудиозапись исполнения «Апи́пы» этим детским хоровым коллективом, сделанная в промежутке с 1993 по 1996 год.

## Список литературы

## References

1. *Бражник Л. В.* Хоровое творчество Шамиля Шарифуллина // Шамиль Шарифуллин / Сост. и общ. ред. Д. Ф. Хайрутдиновой. Казань: КГК, 2024. С. 47–68.  
*Brazhnik L. V.* Horovoe tvorcestvo Shamilja Sharifullina [Choral creativity of Shamil Sharifullin]. *Shamil' Sharifullin*. Ed. D. F. Hajrutdinova. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2024, pp. 47–68. (In Russ.)
2. *Бушueva Л. И.* Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: Дис. ... канд. искусствоведения. Чебоксары, 2008. 269 с.  
*Bushueva L. I.* Fenomen obrabotki chuvashskoj narodnoj pesni v tvorcestve kompozitorov: k probleme kompozitorskogo fol'klorizma [The phenomenon of processing Chuvash folk songs in the works of composers: on the problem of composer folklorism]: PhD Thesis. Cheboksary, 2008, 269 p. (In Russ.)
3. *Газиев И. М.* Грамзаписи татарской музыки раннего советского периода (1923–1931) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 147–156.  
*Gaziev I. M.* Gramzapisi tatarskoj muzyki rannego sovet'skogo perioda (1923–1931) [Recordings of Tatar music from the early Soviet period (1923–1931)]. *Music Scholarship*. 2022, no. 2, pp. 147–156. (In Russ.)
4. *Дулат-Алеев В. Р.* Татарская музыкальная литература: Учебник для музыкальных училищ и детских музыкальных школ. Казань: КГК, 2007. 492 с.  
*Dulat-Aleev V. R.* Tatarskaja muzykal'naja literatura: Uchebnik dlja muzykal'nyh uchilishh i detskih muzykal'nyh shkol [Tatar musical literature: Textbook for music schools and children's music schools]. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2007, 492 p. (In Russ.)
5. *Загидуллина Д. Р.* Вокальная лирика Ш. Шарифуллина // Шамиль Шарифуллин / Сост. и общ. ред. Д. Ф. Хайрутдиновой. Казань: КГК, 2024. С. 105–114.  
*Zagidullina D. R.* Vokal'naja lirika Sh. Sharifullina [Vocal lyrics by Sh. Sharifullin]. *Shamil' Sharifullin*. Ed. D. F. Hajrutdinova. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2024, pp. 105–114. (In Russ.)
6. *Каюмова Э. Р.* Татарская народно-песенная культура нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. Казань: ИЯЛИ АН РТ, 2005. 216 с.  
*Kajumova Je. R.* Tatarskaja narodno-pesennaja kul'tura novogo vremeni: Problemy tradicionnogo myshlenija i zhanrovoj atribucii [Tatar folk song culture of modern times: Problems of traditional thinking and genre attribution]. Kazan', IJaLI AN RT, 2005, 216 p. (In Russ.)
7. *Ключарёв А. С.* Татар халык жырлары [Татарские народные песни]. Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. 488 б.  
*Kljucharjov A. S.* Tatar halyk žyrlary [Tatar folk songs]. Kazan', Tatar kitap nәshrijate, 1986, 488 p. (In Tatar)
8. *Маклыгин А. Л.* Шамиль Шарифуллин // Композиторы Татарстана / Науч. ред. З. Н. Сайдашева; Сост.: Т. А. Алмазова, М. П. Файзулаева, Р. Г. Усеинова. М.: Композитор, 2009. С. 228–233.  
*Maklygin A. L.* Shamil' Sharifullin [Shamil Sharifullin]. *Kompozitory Tatarstana*. Ed. Z. N. Sajdasheva, T. A. Almazova, M. P. Fajzulaeva, R. G. Useinova. Moscow, Kompozitor, 2009, pp. 228–233. (In Russ.)
9. *Музафаров М. А., Виноградов Ю. В., Хайруллина З. Ш.* Татарские народные песни / Под общ. ред. А. Абдуллина. М.: Музыка, 206 с.  
*Muzafarov M. A., Vinogradov Ju. V., Hajrullina Z. Sh.* Tatarskie narodnye pesni [Tatar folk songs]. Ed. A. Abdullin. Moscow, Muzyka, 206 p. (In Russ.)
10. Национальные мелодии: тюрко-татарские напевы (по материалам Султана Габяши) / Сост. и авт. критических нотных транскрипций Г. М. Макаров. Казань: КГК, 2023. 260 с.  
*Nacional'nye melodii: tjurko-tatarskie napevy (po materialam Sultana Gabjashi)* [National melodies: Turkic-Tatar tunes (based on materials from Sulatan Gabyashi)]. Ed. G. M. Makarov. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2023, 260 p. (In Russ.)
11. *Нигмедзянов М. Н.* К характеристике жанров татарских народных песен // Музыка и современность (Актуальные вопросы татарской музыки) / Ред. М. Н. Нигмедзянов; Сост. А. Г. Алмазова. Казань: ИЯЛИ АН РТ, 1980. С. 98–116.  
*Nigmedzjanov M. N.* K harakteristike zhanrov tatarskih narodnyh pesen [To the characteristics of the genres of Tatar folk songs]. *Muzyka i sovremennost'* (Aktual'nye voprosy tatarskoj muzyki). Ed. M. N. Nigmedzjanov, A. G. Almazova. Kazan', IJaLI AN RT, 1980, pp. 98–116. (In Russ.)
12. *Нигмедзянов М. Н.* Татарская народная песня в обработке композиторов. Казань: Тат. кн. изд., 1964. 140 с.  
*Nigmedzjanov M. N.* Tatarskaja narodnaja pesnja v obrabotke kompozitorov [Tatar folk song arranged by composers]. Kazan', Tat. kn. izd., 1964, 140 p. (In Russ.)
13. Поёт хор Казанского городского центра детского творчества имени А. Алиша / Сост. и муз. ред. В. Г. Лукьянов. Казань: КГК, 2001. 55 с.  
*Pojot hor Kazanskogo gorod'skogo centra detskogo tvorcestva imeni A. Alisha* [The choir of the Kazan City Center for Children's Creativity named

after A. Alisha sings]. Ed. V. G. Luk'janov. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2001, 55 p. (In Russ.)

14. Татарская народная музыка: Программа для детских музыкальных школ / Сост. Ш. К. Шарифуллин. Казань, 1997. 65 с.

Tatarskaja narodnaja muzyka: Programma dlja detskih muzykal'nyh shkol [Tatar folk music: Program for children's music schools]. Ed. Sh. K. Sharifullin. Kazan', 1997, 65 p. (In Russ.)

---

### *Об авторах*

#### *Хасанова Алсу Наилевна*

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

- доцент кафедры истории музыки
- кандидат искусствоведения, доцент

Россия, Казань

alsushahasanova@mail.com

ORCID ID: 0009-0006-8824-4422

#### *Устюгова Светлана Васильевна*

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

- доцент кафедры хорового дирижирования

Россия, Казань

svetlaust@mail.ru

---

### *About the authors*

#### *Khasanova Alsu Nailevna*

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

- Associate Professor of the Department of Music History
- PhD in Art History, Associate Professor

Russia, Kazan

alsushahasanova@mail.ru

ORCID ID: 0009-0006-8824-4422

#### *Ustyugova Svetlana Vasilyevna*

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

- Associate Professor of the Department of Choral Conducting

Russia, Kazan

svetlaust@mail.ru